

# SIKORSKI

magazin

## Musik und Emigration



„Zwei mal zwei ist in jedem Land vier“ -  
Emigrant, Kosmopolit oder Verfolgter?



# Zwölf Fragen zum Thema „Emigration“

01  
1. Welche Gründe haben Sie am meisten dazu bewogen, Ihre Heimat zu verlassen?

02  
2. Wie hat sich die Emigration auf Ihr Werk im Allgemeinen ausgewirkt?

03  
3. Gibt es direkte Bezüge auf das Thema Emigration in Ihrer Musik?

04  
4. Hat die Musik dazu beigetragen, persönliche Schicksale zu verarbeiten?

05  
5. Welche Verbindungen zur ursprünglichen Heimat haben Sie emotional und äußerlich aufrechterhalten können?

06  
6. Ist Musik überhaupt dazu in der Lage, politische, gesellschaftliche und persönliche Probleme in die Sprache der Musik zu übersetzen?

07  
7. Welche Mittel eignen sich dazu am besten?

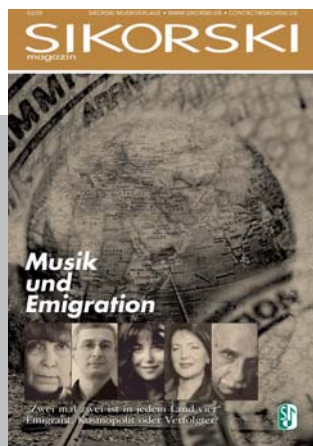
08  
8. Fühlen Sie sich als eine Art Botschafter für Ihr Geburtsland?

09  
9. Zu welchen Komponisten, die in der Heimat verblieben sind, pflegen Sie Kontakt?

10  
10. Wie wurde Ihre Emigration vonseiten dieser Komponisten damals bewertet?

11  
11. In welchem Ihrer Werke haben Sie die Sehnsucht zu Ihrer ursprünglichen Heimat Ihrer Ansicht nach am vehementesten ausgedrückt?

12  
12. Welche Einflüsse waren seit Ihrer Emigration am prägendsten für Ihre weitere Entwicklung?



- 03 Musik und Emigration - zum Thema
- 04 Frangis Ali-Sade
- 06 Lera Auerbach
- 08 Xiaoyong Chen
- 10 Jelena Firssowa
- 12 Sofia Gubaidulina
- 13 Gija Kantscheli
- 14 Milko Kelemen
- 16 Krzysztof Meyer
- 17 Slawa Ulanowski
- 18 Lin Yang
- 20 Benjamin Yusupov

## IMPRESSUM

Quartalsmagazin der SIKORSKI MUSIKVERLAGE  
erscheint mind. 4x im Jahr - kostenfrei

## VERLAG

Internationale Musikverlage Hans Sikorski  
Briefanschrift: 20139 Hamburg,  
Paketanschrift: Johnsallee 23, 20148 Hamburg,  
Tel: 040 / 41 41 00-0,  
Telefax: 040 / 44 94 68,  
www.sikorski.de, contact@sikorski.de

Fotografien: Cover: peepo, Yuri Arcurs, David Franklin, Jay Spooone/istock / Sofia Gubaidulina: Archiv Sikorski / Benjamin Yusupov: Archiv Sikorski / Lera Auerbach: Christian Steiner / Ali Sade: Archiv Sikorski / Gija Kantscheli: Priska Ketterer / Xiaoyong Chen: Archiv Sikorski / Jelena Firssowa: J. Morgener / Milko Kelemen: Nenad Turklij / Krzysztof Meyer: Medienzentrum Düsseldorf / Christine Langensiepen / Slawa Ulanowski: Archiv Sikorski / Lin Yang: Xin Xien / Benjamin Yusupov: Archiv Sikorski

Hinweis: Wo möglich haben wir die Inhaber aller Urheberrechte der Illustrationen ausfindig gemacht. Sollte dies im Einzelfall nicht ausreichend gelingen oder es zu Fehlern gekommen sein, bitten wir die Urheber, sich bei uns zu melden, damit wir berechtigten Forderungen umgehend nachkommen können.

## REDAKTION

Helmut Peters

## ARTWORK

zajacek.com

Liebe Leser,

über den Heimatbegriff ist in letzter Zeit auch auf politischer Ebene wieder viel diskutiert worden. Auf keinen Fall darf darunter Ideologisches verstanden werden, sondern allenfalls die Wahrnehmung der Umgebung und der eigenen Wurzeln. Viele Menschen haben aus freien Stücken oder gezwungenermaßen die Heimat verlassen. Dieser Schritt hat vor allem bei den von Emigration betroffenen Komponisten tiefe Spuren im Werk hinterlassen.

In unseren Katalogen finden sich Autoren aus Russland, den an der Grenze zum Orient angesiedelten Ländern wie Aserbaidschan oder Georgien, China und vielen anderen Ländern. Viele von ihnen haben spannende und bewegende Geschichten über ihre Auswanderung zu erzählen. Wir haben sie nach ihren Empfindungen und Erfahrungen befragt und interessante Bezüge zu ihrer Musik herstellen können.

Lesen Sie hier von Einzelschicksalen, Lebensgeschichten und Hintergründen zur Entstehung vieler, inzwischen oft aufgeführter Werke.

Dagmar Sikorski  
Dr. Axel Sikorski

## Musik und Emigration-

„Zwei mal zwei ist in jedem Lande vier“ -  
Emigrant, Kosmopolit oder Verfolgter?

*Die Emigration hat viele Gesichter. Nicht nur in Bezug auf die Personen, die diesen Schritt je gewagt haben, sondern vor allem mit Blick auf die Gründe, die sie zum Verlassen der Heimat auf Dauer getrieben haben.*

**W**anderungsbewegungen hat es in der Menschheitsgeschichte immer gegeben, entweder aufgrund existenzieller Bedrohung oder durch die Hoffnung auf bessere Lebensbedingungen in einem anderen Land. Im 20. Jahrhundert aber haben sich die politischen Verhältnisse so radikal verschoben, dass das teilweise unter Diktaturen lebende und leidende Individuum dazu gezwungen war, dem Druck zu weichen. Neben der politischen Emigration kann aber auch die Emigration aus wirtschaftlichen Gründen ein Motiv sein. Kein Geringerer als Arnold Schönberg prägte – auf seine Emigration angesprochen – einmal die vielsagenden Sätze:

„Nichts kommt aus einem heraus, was nicht in einem drin ist. Und zwei mal zwei ist in jedem Lande vier.“

Außer Deutschland zur Zeit des Nationalsozialismus waren auch andere Länder von der Auswanderung Intellektueller, Künstler und Wissenschaftler in besonderem Maße betroffen. Nach der Oktoberrevolution 1917 flohen zahlreiche Komponisten aus Russland ins Ausland und die russische Musikgeschichte spaltete sich in einen inner- und einen außersowjetischen Strang. Die Euphorie der russischen Kunst in den 20er Jahren erhielt durch Stalin einen herben Dämpfer. Parallel etablierte sich

die russische Musik im Ausland, repräsentiert durch Namen wie Prokofjew, Rachmaninow und Strawinsky. Als Schlüsselfigur der Zeit zwischen 1930 und 1950 entpuppte sich Sergej Prokofjew, der in die Sowjetunion zurückkehrte und Musikkulturen aus Ost und West in sich vereinte.

In unseren Katalogen verbergen sich neben einstigen Emigranten wie Sergej Prokofjew, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky eine Vielzahl von lebenden Autoren, die sich aus unterschiedlichsten Gründen zum Verlassen ihrer Heimat entschlossen haben. Manche von ihnen sehen sich nicht unbedingt als Emigranten, ja lehnen diesen Begriff sogar kategorisch ab, weil sie sich einerseits als Kosmopoliten verstehen, andererseits aber auch überzeugt sind, ihr Geburtsland zwar physisch, aber nie innerlich verlassen zu haben.

Wir haben diesen Autoren eine Reihe von Fragen zum Thema Emigration gestellt. Auf den folgenden Seiten können Sie ihre lesen und den jeweiligen biographischen Kontext kennen lernen. Am Ende eines jeden Beitrags stellen wir die Werke vor, die diese Komponisten selbst am ehesten mit dem Thema Emigration in Verbindung bringen.

*Die Antworten der Komponisten haben wir für die Printausgabe des Sikorski Magazins leicht gekürzt. Den vollständigen Text finden Sie auf unserer Website [www.sikorski.de](http://www.sikorski.de). Hier können Sie sich auch für unseren **Newsletter** anmelden.*



*1947 wurde **Frangis Ali-Sade** in der Hauptstadt Aserbaidschans Baku geboren und studierte am dortigen Konservatorium Klavier und Komposition.*

Bereits während des ersten Studienjahrs schlug sie ganz bewusst eine Brücke zwischen Ost und West, als sie bei einer Klavierprüfung Paul Hindemiths Klavierstück „Ludus tonalis“ spielte. Als Interpretin zeitgenössischer Klavierwerke feierte Ali-Sade auch im Westen früh Erfolge. Mit ihrer „Klaversonate in memoriam Alban Berg“ legte sie 1976 beim Musikfestival Pesaro den Grundstein für ihre internationale Karriere. Nach intensiver Beschäftigung mit Werken der Zweiten Wiener Schule und seriellen Techniken, wandte sie sich Mitte der 70er Jahre am Beispiel der im islamischen Kulturraum seit Jahrhunderten gepflegten Mugam-Kunst Klängen der eigenen Heimat zu. 1979 kam für Ali-Sade mit der Komposition „Habilsajah“ für Violoncello und präpariertes Klavier der internationale Durchbruch. Seit 1979 war Ali-Sade mit kurzen Unterbrechungen Sekretärin des Aserbaidschanischen Komponistenverbandes. Obwohl sie in ihrer Heimat eine angesehene Künstlerin und Lehrerin war, entschloss sie sich 1992 dazu, Aserbaidschan zu verlassen und in das türkische Mersin übersiedeln. Engagiert unterstützte Ali-Sade die Gründung des Konservatoriums in Mersin, an dem sie später Klavier und Musiktheorie unterrichtete. Die Exil-Situation und das Gefühl, vom kulturellen Weltgeschehen auf vielfache Weise abgeschnitten zu sein, belasteten Ali-Sade jedoch immer mehr, weshalb sie 1998 in das immer noch krisengeplagte Baku zurückkehrte. Doch genau darin erkannte sie eine neue Berufung, nämlich die, die aserbaidschanische Musikszene erneut aufzubauen, wozu ihr die Präsidentschaft der Assoziation „Women in Music“ eine Reihe von Möglichkeiten schuf. Bereits ein Jahr später entschloss sie sich aber erneut, Aserbaidschan zu verlassen und zog nach Berlin, wo sie ein Jahresstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes erhielt. Von hier aus begann ihre Zusammenarbeit mit dem Cellisten Yo-Yo Ma, der im Rahmen seines „Silk Road Projects“ Ali-Sades Werke auf mehreren Tourneen spielte wird. Seither lebt die Komponistin überwiegend in Deutschland.

**01.** Für meine Emigration aus Aserbaidschan im Juni 1992 gab es mehrere Gründe. Erstens hatte ich einen offiziellen Auftrag vom türkischen Kultusministerium erhalten, ein Ballett zu komponieren. Dort sollte in der Stadt Mersin ein Opern- und Ballettheater eröffnet werden, das vierte Theater dieser Art nach solchen in Istanbul, Ankara und Izmir. Der damalige Kultusminister Fikri Sağlar, der aus Mersin stammte, wünschte, dass das Theater mit einem neuen, eigens zu diesem Anlass komponierten Werk eröffnet werden sollte. Die Wahl dafür fiel auf mich, und ich machte mich zusammen mit meiner Familie nach Mersin auf, eine wunderschöne Stadt am Mittelmeer. Zweitens fiel in den Sommer 1992 der Höhepunkt des Konflikts um Berg-Karabach zwischen Aserbaidschan und Armenien. Das Kulturleben in Baku befand sich in einer Krise. Die wirtschaftliche Lage nach dem Zerfall der UdSSR war ebenfalls sehr schwierig.

Drittens habe ich gespürt, dass meine Möglichkeiten als Komponistin und Pianistin in Aserbaidschan zur damaligen Zeit nicht gebraucht wurden. Meine Werke wurden bereits in Deutschland, in der Schweiz und in Amerika aufgeführt, aber in Baku wurden sie praktisch weder gespielt noch aufgenommen.

Dadurch war die Einladung aus der Türkei ein großes Glück für mich, allein schon aus wirtschaftlicher Perspektive. Außerdem hatte ich keinesfalls vor, aus Aserbaidschan zu emigrieren oder für viele Jahre im Ausland zu bleiben.

Eine große Freude für mich war, 1999 auf Einladung der Akademie der Künste und mit Unterstützung des DAAD nach Berlin zu kommen. Zum ersten Mal im Leben konnte ich meine gesamte Zeit dem Komponieren widmen. Deswegen war die »deutsche Periode« meine fruchtbarste, zumindest quantitativ.

**02.** Meine kompositorische Arbeit intensivierte sich nach der Ausreise aus Baku. 1992 in der Türkei komponierte ich das Ballett „Boş beşik“ (Die leere Wiege). Danach erhielt ich einen Auftrag aus den USA vom Kronos Quartett und komponierte das Stück „Muğam Sayağı“.

Da ich im Alter von bereits 45 Jahren in die Türkei ausreiste (im Musikleben von Mersin musste ich bei Null anfangen), ist es naheliegend, dass die Umsiedlung keinerlei Einfluss auf meine Stilistik haben konnte.

**03.** Konkret habe ich das Thema Emigration kaum in meine Musik einfließen

lassen, weil ich mich nicht als Emigrantin gefühlt habe. Meine Verbindungen nach Baku habe ich nie unterbrochen, da alle meine Verwandten dort geblieben sind. Ich bin oft in meine Heimatstadt zurückgekehrt und habe sogar weiterhin meine Musiktheorie-Studenten am Konservatorium unterrichtet.

**04.** Natürlich hatte das Komponieren einen riesigen Einfluss auf mein Leben. Und es war immer der Hauptgrund für alle meine Entscheidungen betreffs der Arbeit, der Umzüge, des Tagesablaufs, des Familienlebens. Ungeachtet dessen habe ich meine wichtigsten jungen Jahre nicht mit der schöpferischen Tätigkeit verbracht, sondern mit pädagogischer Arbeit am Konservatorium, weil dies meine einzige Einkunftsquelle war.

**05.** Aserbaidschan war für mich niemals „ehemalige Heimat“. Meine musikalische Sprache hat sich genau dort herausgebildet, wo immer schon die gute sowjetische Musikausbildung auf der einen und die nationale traditionelle Musik – der Mugam, die Kunst der Aschugen und das Volkslied – auf interessante Weise miteinander verbunden waren. Hindernisse beim Erreichen großer Erfolge waren:

- a) die fehlende Zeit zum Komponieren (ich musste pädagogisch tätig sein);
- b) das Fehlen hervorragender Solisten und Ensembles in Aserbaidschan, die zeitgenössische Musik interpretieren konnten.

**06.** Wenn ein Komponist in jungen Jahren emigriert, bildet sich seine musikalische Sprache schon in der neuen Umgebung aus und erfährt große Veränderungen. Zur Zeit kann man beispielsweise einen großen Ansturm asiatischer Komponisten auf Deutschland beobachten und bisweilen fällt es schwer zu entscheiden, aus welchem Land dieser oder jener asiatische Komponist kommt. Dies ist deswegen so, weil sich eine einheitliche „mitteleuropäische Musiksprache“ herausgebildet hat. Wenn ein Komponist jedoch eine starke „genetische“ Erinnerung an seine Heimat in sich trägt, wie beispielsweise Tan Dun, dann verändert die Bewegung im geographischen Raum seine musikalische Sprache im Prinzip nicht. Die Thematik seiner Stücke, die literarischen Quellen können sich verändern, aber die melodische und rhythmische Struktur seiner Stücke hängt nicht davon ab, wo der Komponist sich aufhält.

**07.** In meiner Familie gab es einen Mugam-Kult, mein Vater spielte passabel auf einem Tar. In der Musikschule lernten wir viel klassische Musik kennen und spielen, angefangen bei Bach bis Schostakowitsch. In meiner Studienzeit in den 1960er bis Anfang der 1970er Jahre, die mit dem politischen Tauwetter unter Chruschtschow zusammenfiel, gelangten immer mehr neue Informationen (durch Radiosendungen, Schallplatten, den Warschauer Herbst) in die Sowjetunion. Man konnte einen regelrechten Boom der Dodekaphonie von Arnold Schönberg beobachten. Natürlich habe auch ich mich sehr für diese Musik begeistert, habe sie gespielt und komponierte die dodekaphone Sonate Nr. 1 zum Gedenken an Alban Berg.

**08.** Es ist eine große Ehre, seine Heimat vor den Zuhörern anderer Länder zu vertreten. Gerade die Tatsache, dass ich als Kulturbotschafterin Aserbaidschans anerkannt wurde, war der Grund dafür, dass ich 1999 als Composer in Residence beim Luzerne Musikfestival eingeladen war und im April 2008 den Titel „Artist for the Peace“ von der UNESCO in Paris verliehen bekommen habe.

**09.** Ich habe den Kontakt zu meinen Kollegen aus dem Komponistenverband Aserbaidschans – Tofik Kulijew, Gassan Adigjosalsade, Ramis Sochrabow und anderen – immer aufrecht erhalten. Sie alle sind ausgezeichnete Musiker und beherrschen ihr Handwerk auf wahrhaft professionelle Weise.

**10.** Der Vorsitzende des aserbaidschanischen Komponistenverbands Tofik Kulijew behandelte mich warmherzig und kam sogar nach Mersin zur Premiere meines Balletts „Boş beşik“. Im Prinzip sind alle freundschaftlichen Kontakte zu meinen Kollegen bis heute erhalten geblieben, trotz meiner vielen Umzüge.

**11.** Der Zyklus „Aus japanischer Poesie“ auf Gedichte von Isikava Takuboku enthält Passagen, die mein Heimweh direkt ausdrücken.

**12.** Den größten Einfluss auf meine Musik übt der Mugam aus – die traditionelle Musik Aserbaidschans, die sich im 16. Jahrhundert herausgebildet hat, eine höfische Musik, die mündlich tradiert wird.

## ZU DEN WERKEN:

**„MUGAM-SAJAHY“ (1993)**  
für Streichquartett (mit Schlagzeug  
und Synthesizer)

Grundlage für zahlreiche Kompositionen von Frangis Ali-Sade ist die Arbeit mit Tonräumen, den Makamat oder Mugam, wie diese arabischen Improvisationsmodelle in ihrer Heimat Aserbaidschan bezeichnet werden. Es handelt sich hierbei um eine alte orientalische Musiktradition aus dem 16. Jahrhundert, bei der ursprünglich Gefühle umschrieben wurden, die im Islam mit einem Tabu belegt waren. Dabei beziehen sich alle Improvisationen immer auf einen bestimmten Grundton, wie auch in Ali-Sades Komposition „Mugam-sajahy“, was übersetzt bezeichnender Weise „Mugam-Stil“ bedeutet. Im Unterschied zu traditionellen Mugam-Stücken komponiert Ali-Sade jedoch jede einzelne Note aus. Ihr Anliegen ist es, die Musikphilosophie ihrer Heimat mit der europäischen Musiktradition zu kombinieren.

Das Stück „Mugam-sajahy“ von 1993 setzt zunächst solistisch als statische Meditation ein, steigert sich jedoch mit dem Einfall der anderen Instrumente zu einer Art Explosion. Die zunächst verborgene Leidenschaft bricht in virtuose Kadenzen und einen wilden Tanz aus, dessen Melodie von der Violine und Rhythmus vom Schlagzeug bestimmt wird. Nach diesem expressiven Ausbruch ist das Cello am Ende wieder allein und intoniert eine Art Sonnenuntergangsgebet.

**AUS JAPANISCHER****POESIE (1990)**

Vokalzyklus für Sopran, Flöte,  
Klavier/Celesta/Vibraphon  
auf Texte von Isikava Takuboku

Mal im lyrischen Legato seufzend, dann leise innehaltend, untermalt von den zarten Glockenklängen der Celesta, schließlich wild in hohe Register ausbrechend, kurzum an Expressivität kaum zu überbieten, bewegt sich die Sopranstimme durch Frangis Ali-Sades Vokalzyklus „Aus japanischer Poesie“. Das dreiteilige Werk für Sopran, Klavier, Celesta und Vibraphon entstand 1990 und zitiert drei Fünfzeiler des japanischen Dichters Isikava Takuboku, die vom Heimweh handeln: „My head is so strange! It thinks and thinks all the time, about that which nowadays remains a distant dream“ – so lautet das nostalgische Ende der englischen Übersetzung. Durch fließende Übergänge verbunden, bringt die Musik die Stimmungsschwankungen der poetischen Zeilen zum Ausdruck, die von stillem Kummer, bitterer Verzweiflung und resignierender Weltentfremdung erzählen. Frangis Ali-Sade widmete ihren Vokalzyklus der tatarischen Komponistin Sofia Gubaidulina. Die beiden Komponistinnen, die sich in Baku, Moskau, Heidelberg und Hamburg begegneten, verbindet das Gefühl des Heimatverlustes. Oft unterhielten sich die beiden darüber. Im Zuge des Niedergangs der Sowjetunion wanderten beide in den Westen aus, um ihre musikalischen Botschaften frei und unzensiert von staatlichen Institutionen transportieren zu können. „Aus japanischer Poesie“ entstand unmittelbar kurz vor dem Zusammenbruch der Sowjetunion.



*Lera Auerbach  
wurde am 21.  
Oktober 1973 in  
Tscheljabinsk  
(Ural) am  
Rande Sibiriens  
geboren. Sie  
began früh mit  
dem Klavierspiel  
und trat bereits  
im Alter von  
sechs Jahren  
öffentlich auf.*

Mit acht Jahren spielte sie zum ersten Mal zusammen mit einem Orchester. Im Alter von zwölf Jahren komponierte sie ihre erste Oper, die sogleich produziert und in vielen Orten der Sowjetunion gezeigt wurde. Als Gewinnerin von mehreren Klavierwettbewerben wurde Lera Auerbach 1991 zu einer Konzertreise in die USA eingeladen. Spontan entschloss sie sich, in den USA zu bleiben, und gehörte damit zu den letzten Künstlern, die die damalige Sowjetunion verließen. Am 1. Mai 2002 gab sie ihr Debüt in der Carnegie Hall, wo sie ihre eigene Suite für Violine, Klavier und Streichorchester op. 60 mit Gidon Kremer und der Kremerata Baltica aufführte. Lera Auerbach absolvierte die New Yorker Juilliard School in den Fächern Klavier und Komposition. Daneben studierte sie Vergleichende Literaturwissenschaft an der Columbia University. Im Jahre 2002 machte sie an der Musikhochschule Hannover ihr Konzertexamen. Wie nur wenige emigrierte Künstler aus der

**01.** I left Russia at the age of 17. It was the summer of 1991, six months before the Soviet union collapsed. I was invited to travel to the USA with concerts as a pianist. While in New York, I spontaneously decided not to return to the Soviet Union. At that time I felt it was an opportunity which may not be there again.

**02.** As a young musician, living in New York, I had the opportunity to develop freely as an artist, to attend performances by the world's best musicians, to visit great museums, to have the vast resources of the Juilliard School library, to study together with the most talented young performers. Being completely on my own at an early age, in unfamiliar surroundings, was essential to the development of my character. These experiences allowed me to grow as a person and as an artist, to experiment artistically without constraints, to discover who I am and, most importantly, learn to be free.

**03.** Direct? Probably not. Very few things can be direct references in music. But without this experience my works would be very different.

**04.** Music is my personal fate.

**05.** One of my most recent compositions, "A Russian Requiem" for large

ehemaligen Sowjetunion gewöhnte sich Auerbach rasch an die Bedingungen und Besonderheiten nicht nur des westlichen Musiklebens im allgemeinen, sondern auch der amerikanischen Szene im Besonderen. Intensiv sucht sie Kontakt zu Interpreten und zu ihrem Publikum, gibt in Gesprächen, Interviews und öffentlichen Auftritten Auskunft zu ihren Werken und ihrer Arbeitsweise. In ihrer multifunktionalen Rolle als Pianistin, Komponistin und Dichterin adaptiert sie eine Vielzahl von Einflüssen und verarbeitet sie auf unterschiedlichste Weise in ihrem Werk. Ihre spontane Entscheidung, den Amerika-Besuch im Jahr 1991 zur Auswanderung zu nutzen, kann man als ein ganz persönliches Motiv zur Emigration werten. Der Wunsch, den Wirkungskreis zu erweitern und uneingeschränkt arbeiten zu können, waren hierzu Triebfedern. Politischer Druck oder Repressalien in der Heimat haben Lera Auerbach zu diesem Schritt nicht wirklich getrieben.

orchestra, mixed chorus, boys' choir, mezzo-soprano, bass and boy soprano, is a 90-minute work, which includes Russian Orthodox liturgical texts, prayers for the dead and prayers for the imprisoned, as well as secular Russian poetry. It includes texts from Pushkin, Derzhavin, Lermontov - to Pasternak, Mandelshtam, Blok, Gippius, Akhmatova - to poets of our time, including Brodsky and Ratushinskaya, all sharing the common thread of repression under intolerant regimes during different times throughout Russian history. This work is a quintessentially Russian work. My intention was to capture the Russian spirit and to build a monument to Russia and its history. Also, my Second Symphony uses text by Marina Tsvetaeva and is very much a Russian work and rooted in its tradition. I am currently writing an opera based on an imaginary life of Russia's most paradoxical writer, Nicolai Gogol. In addition I continuously write poetry and prose in the Russian language.

**06.** Music is capable of translating any emotion or concept. More importantly - it is capable of transcending it. Music is the most abstract form of art and not limited by words. This is its mysterious power and its beauty.

**08.** I don't view my work in such terms. Any creation is a private act and should remain so. However, the world outside of Russia certainly sees my compositions, poems and performances as an act of a cultural ambassador. After all, artists are capable of bridging cultural gaps more effectively than diplomats. Recently Yefim Bronfman asked me which country has been the best and worst for my music. The answer was rather simple. Germany has been the best, Russia has been the most indifferent. This is a source of sadness for me.

**09.** None. The only Russian composer, and a well known one, whom I met at the Lockenhaus Festival, came to me after a concert and told me that I must (!) stop writing music for my own good. I politely thanked him for his advice.

**11.** My collection of poems "Hannover Notebook", my novel "The Mirror" and "A Russian Requiem".

**12.** Discovering the world.

## ZUM WERK:

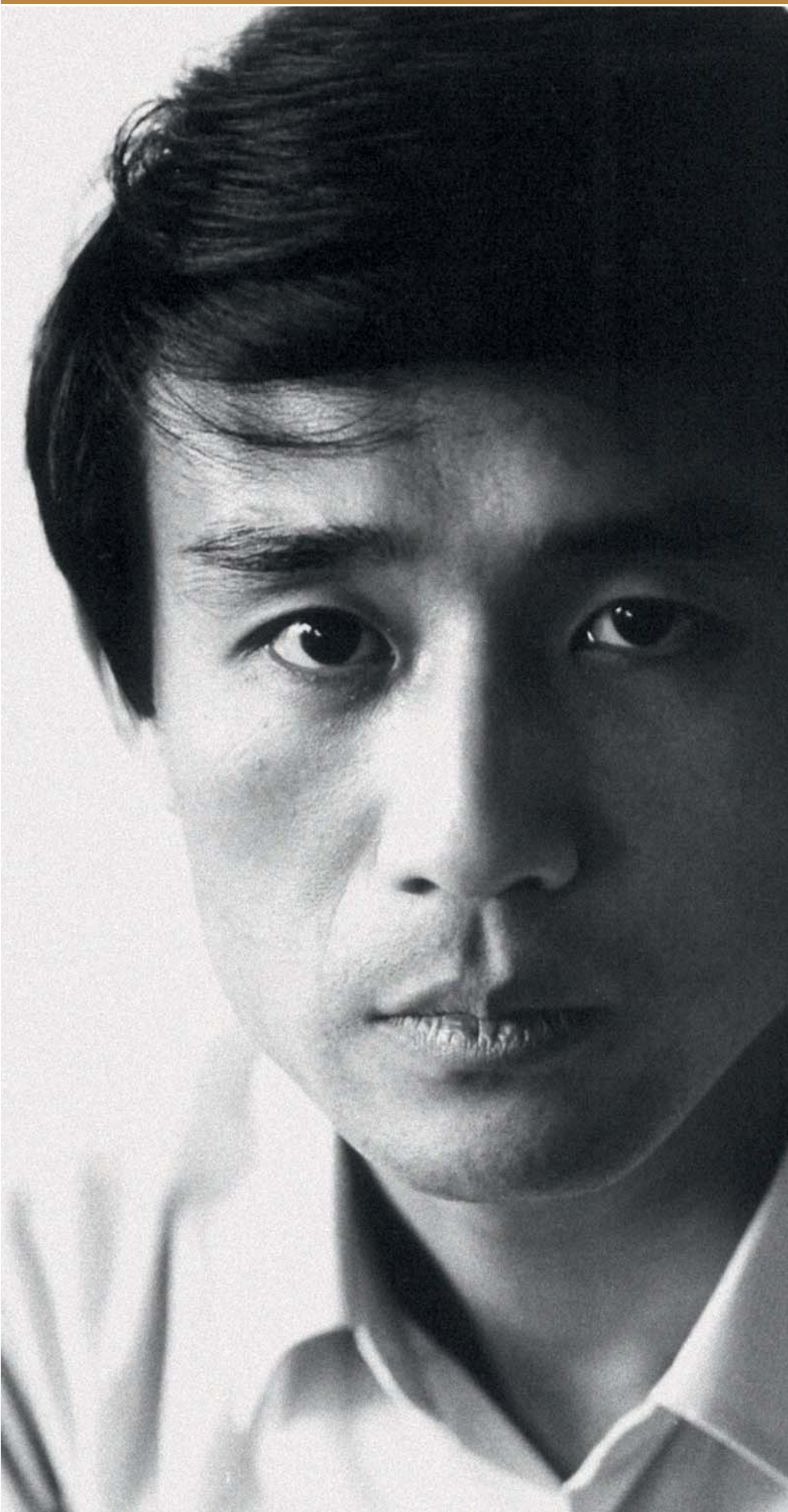
### „RUSSISCHES REQUIEM“

für großes Orchester,  
Bass, Mezzosopran,  
Knabensopran, gem.  
Chor und Knabenchor

Lera Auerbachs künstlerische Tätigkeiten beschränken sich nicht nur auf den musikalischen Bereich. 1996, im Alter von erst 23 Jahren, wurde sie von der Internationalen Puschkin-Gesellschaft zur „Dichterin des Jahres“ gekürt. Ihre Liebe zur russischen Literatur spiegelt sich in ihrem Werk „Russisches Requiem“ auf besondere Weise wider. Hier zitiert sie die großen Meister der weltlichen Poesie wie zum Beispiel Alexander Puschkin, Boris Pasternak oder Anna Achmatowa. Damit verbindet Auerbach die Generationen und verweist auf die zeitlose Problematik von Unterdrückung und Ungerechtigkeit in ihrem Land. Ihr „Requiem“ erzählt von den Leiden der Menschen unter Stalins Herrschaft, weshalb die Komponistin auch beschloss, es den Opfern des kommunistischen Regimes aus der ehemaligen Sowjetunion zu widmen.

Eingeläutet von lauten Glockenschlägen beginnt das Orchester in düsterer Klangfarbe. Mit diesem Timbre erinnert Auerbachs Musik zueilen an die Musiksprache Schostakowitschs. Auerbachs Requiem wurde 2007 in Bremen uraufgeführt und ist eine Auftragsarbeit des dortigen Musikfests, der Bremer Symphonikern und der Semana de Musica Religiosa de Cuenca in Spanien. Zur Uraufführung erklangen zu Beginn sämtliche Glocken der Stadt. Außerdem wurden russische Glocken eingespielt.

Damit sich der grausame Teil der russischen Geschichte nicht wiederhole, müssten die Lebenden sich stets daran erinnern und der Opfer gedenken, meint die Komponistin.



*Der chinesische Komponist **Xiaoyong Chen** entdeckte Deutschland bereits zu Studienzeiten.*

Bepackt mit zwei schweren Koffern und nach einer einwöchigen Reise mit der sibirischen Eisenbahn, kam der damals 30-Jährige 1985 nach Hamburg, um dort Kompositionsschüler von György Ligeti an der Hochschule für Musik und Theater zu werden. Chens musikalische Ursprünge liegen jedoch in seiner Geburtsstadt Peking, wo er zuvor zwischen 1980 und 1985 Violine und Komposition studierte.

Als Jugendlicher erlebte Chen die sogenannte „Kulturrevolution“ in China hautnah mit. Seine Eltern wurden im Rahmen der Umerziehungskampagne gezwungen, als Bauern zu arbeiten. Davor war Chens Vater als Theaterautor und Regisseur tätig, wodurch Chen früh in Kontakt mit westlicher Literatur kam. Obwohl der chinesische Staat lediglich acht Musikstücke mit westlichen Instrumenten tolerierte, faszinierten Chen diese Klänge, denn der Vater besaß eine Schallplatten-Sammlung, u.a. mit Bachs Brandenburgischen Konzerten und Beethovens Fünfter Sinfonie. Später spielte Chen Violine und Bratsche im Peking-Orchester, wo er weitere westliche Werke kennen lernte. Doch erst als Student der zentralen Musikhochschule Peking erfuhr er von der Zwölfton- und der Seriellen Musik. Von essenzieller Bedeutung war für Chen die Begegnung mit der Musik Ligetis, die er ebenfalls zum ersten Mal als Student in Augenschein nehmen konnte. Die Kluft zwischen Ligetis „Atmosphères“ und der schlichten chinesischen Bauernmusik erschien Chen unüberwindlich. Er ahnte damals noch nicht, dass er selbst zu einem wichtigen Verbindungsglied zwischen fernöstlicher Musiktradition und der westlichen zeitgenössischen Musik werden sollte.

Heute zählt Chen, der sich in Hamburg niedergelassen hat, zu einem kleinen etablierten Kreis chinesischer Komponisten und Dirigenten, die international Anerkennung finden. Er arbeitet mit renommierten Orchestern wie dem SWR- und dem NDR-Sinfonieorchester, der London Sinfonietta und dem Silk Road Ensemble New York zusammen. Chens Kompositionen orientieren sich an der subtilen Melodik und dem feinen Tonhöhen-denken der chinesischen Sprache und Musik. Formal, so versucht er das Verfahren bildhaft zu umschreiben, verfolge er die Idee eines „Spiralkreislaufs“: Das Geschriebene beobachtet sich selbst und entwickelt sich aus sich selbst heraus weiter, wodurch seine Werke offen und überraschend wirken.



**01.** Am Anfang der achtziger Jahre wurde China gerade politisch wieder für die Welt geöffnet. Das Land hatte großes Bedürfnis an aktuellen Informationen, innovativen Impulsen, vor allem in geistigen Bereichen war es besonders stark. Ich hatte einen Plan, zwei bis drei Jahre für einen Besuch in Europa zu bleiben.

**02.** Wenn man persönlich in einer anderen Kultur über längere Zeit lebt, finden richtige Auseinandersetzungen statt. Dies hat wiederum starken Einfluss auf die Person und ändert die Person, schafft eine „neue Person“. Das Werk ist ein Spiegel meiner Persönlichkeit in musikalischer Form. Einfach gesagt ist es eine Mischung ... und genauer gesagt ist es eine „Unbekannte“, ein „neues Wesen“.

**03.** Man kann in der Musik überall Spuren von meiner Kultur, von der europäischen und auch von anderen Kulturen finden. Titelbezeichnungen wie „Fusion“ habe ich viermal benutzt, der Titel „Invisible Landscapes“ berührt nicht minder das Thema.

**04.** Ja, man findet in ihr Spuren von vielen Unterschieden und sieht die Entwicklungsprozesse einer Person und deren Denken und Aussagen.

**05.** Meine Wurzel ist tief in die Erde in meiner Heimat geschlagen. Meine letzten europäischen Erfahrungen wachsen darauf. Da sind einige spürbare Faktoren wie zum Beispiel das Formdenken, das musikalische Vokabular, teilweise direkte Anwendungen des Instrumentariums. Dies alles geschieht nicht in bewusster Absicht, damit die Musik „chinesisch“ klingen sollte, sondern ist eine gewisse natürliche Äußerung in musikalischer Form.

**06.** Wenn die Musik die Menschen gegenüber „täuschen“ könnte, dann ja. Meiner Meinung nach ist es mehr von Bedeutung, wenn die Musik hilft, dass sich die Menschen von den persönlichen Wünschen und Enttäuschungen des Alltages befreien und sie auf eine höhere Ebene erhebt, damit sie eine andere Art von Zufriedensein und Glücklichein erkennen könnte.

**07.** Die Wörter.

**08.** Ja.

**09.** Viele, zu den gleichaltrigen und zu der jüngeren Generation. Ich reise jährlich mehrmals nach China.

**10.** Sie wurde akzeptiert und sogar geschätzt wegen der Offenheit zur Welt, auch zugunsten der Musikentwicklung des Landes.

**11.** „Invisible Landscapes“ (1998), „Speechlessness, Clearness and Ease“ (2004).

**12.** György Ligeti, Giacinto Scelsi, Johann Sebastian Bach.

## ZU DEN WERKEN:

**„SPEECHLESSNESS, CLEARNESS AND EASE“**  
für Ensemble [Di (Bambusflöte), Sheng, (Mundorgel), Pipa (Laute), Ruan (Laute), Yangqin (Hackbrett), Erhu (Kniegeige), Zheng (Zither oder chinesische Harfe) und einige Schlaginstrumente] (2004)

Auch in diesem Werk mischt Chen die Klangfarben traditioneller chinesischer Instrumente mit modernen Kompositionstechniken und Spielweisen. In der Ensemblefassung des Werkes von 2004 (2006 entstand noch eine Kammerensemblefassung) lässt er die Bambusflöte Di und die Sheng, eine chinesische Mundorgel, exponiert erklingen und die Kniegeige

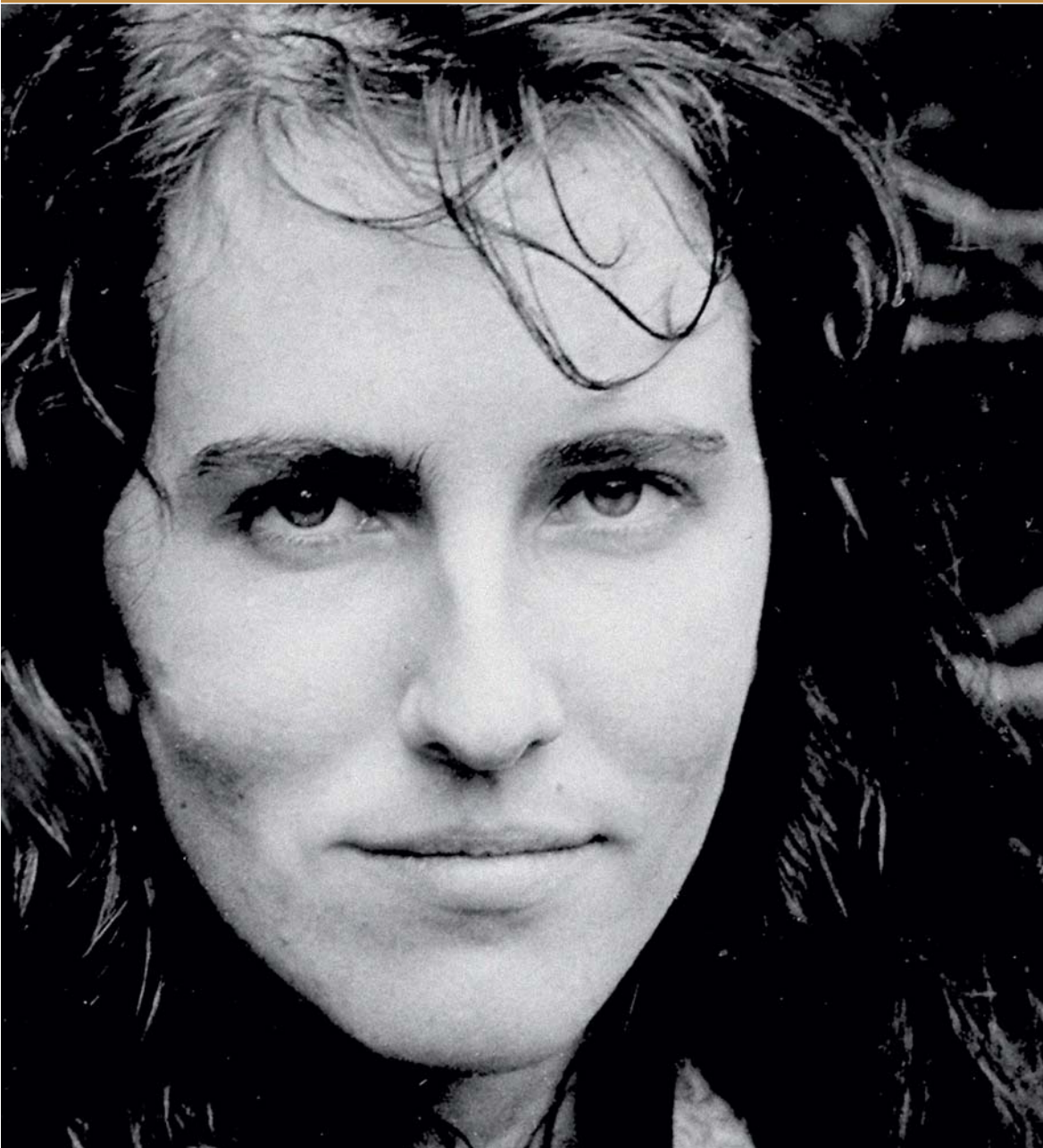
namens Erhu glissandieren. Neben einigen meditativen Momenten zischt und scharrt es in dem Stück förmlich und es kommen außerdem noch die zwei chinesischen Lauten Pipa und Ruan, das trapezförmige Hackbrett Yangqin, eine Zheng und mehrere Schlaginstrumente zum Einsatz.

Der Titel „Speechlessness, Clearness and Ease“ nimmt auf drei einzelne chinesische Schriftzeichen Bezug, die so viel wie Sprachlosigkeit, Klarheit und Behaglichkeit bedeuten. Die Wörter sind jedoch mehrdeutig und können so unterschiedliche Assoziationen hervorrufen. Die verschiedenen Charaktere und Imaginationen werden zeitlich miteinander verknüpft oder nebeneinander gestellt. Einige kurze Zitate aus dem Buch des legendären chinesischen Philosophen Lao-tse werden als Laute in das Ensemble integriert und klanglich weiterverfremdet. Die Musik pendelt zwischen Täuschung und Wirklichkeit, zwischen Klängen und Geräuschen, zwischen realen und künstlichen Klangwelten.

**„INVISIBLE LANDSCAPES“**  
für Zheng, Klavier,  
Schlagzeug und Ensemble  
(1998)

Mit der 1998 entstandenen Komposition „Invisible Landscapes“ bezieht sich Xiaoyong Chen gleich in mehrfacher Hinsicht auf die Heimat. Zum einen verwendet er mit der Zheng ein traditionelles chinesisches Instrument. Das Zheng ist eine chinesische Zither mit 21 Saiten, die für „Invisible Landscapes“ speziell gestimmt wird. Des Weiteren finden sich unter den Schlaginstrumenten zwei chinesische Trommeln. An westlichen Instrumentarium orientiert erscheinen dagegen ein Klavier und ein kleines Ensemble.

Den Titel „Invisible Landscapes“ trägt das Werk, weil Xiaoyong Chen durch entfernte Erinnerungen aus der Kindheit inspiriert wurde. Zum anderen verarbeitet der Komponist auch mentale Bilder, die sich auf einen bestimmten Ort beziehen. „Diese Musik ist ein Vermittler zwischen meiner Empfindung und dem Hörer – sie soll ihn in die unsichtbare Welt des Hörens jenseits des Konkreten, Sichtbaren und klar Definierbaren einführen.“



*„Die Komponisten – natürlich nicht alle – haben viel mit Priestern und Gärtnern gemeinsam“, meint die Russin Jelena Firssowa.*

Eine überraschend unpolitische Aussage, der Firssowa noch hinzufügt, dass Komponieren für sie Selbstvertiefung, Berührung mit der Schönheit und Verbindung zur immateriellen Welt bedeute. So erklärt sich, warum ihre meist kurzen und immer formbewussten Werke stets einen intimen und überaus lyrischen Charakter haben.

Die Schönheit der Kunst auch in Zeiten politischer Krisen und widriger Lebensumstände in den Mittelpunkt zu stellen, spricht für das große künstlerische Selbstvertrauen Firssowas. 1950 als Tochter eines Physiker-Ehepaares in Leningrad geboren, begann sie bereits mit zwölf Jahren zu komponieren und erhielt vier Jahre später erstmals Kompositionsunterricht. 1970 wurde Firssowa am Moskauer Konservatorium Studentin von Alexander Pirumow. Mit zeitgenössischer Musik kam

sie durch ihren Privatlehrer Edison Denisow in Kontakt. Durch ihn und durch Philipp Herschkowitz, einen Schüler von Alban Berg und Anton Webern, verinnerlichte sie das musikästhetische Denken der Zweiten Wiener Schule, das mehr oder weniger bis heute ihr Schaffen prägte. Doch auch Einflüsse französischer Komponisten wie Olivier Messiaen und Pierre Boulez finden sich in Firssowas musikalischer Sprache wieder.

1972 heiratete Jelena Firssowa den Komponisten Dmitri Smirnow. Mit ihm und mit Denisow gründete sie die Vereinigung zeitgenössischer Komponisten ASM, die mit einem eigenen Ensemble russische Werke im Ausland aufführte. 1979 wurden erstmals Werke von Firssowa in Köln, Venedig und Paris mit großem Erfolg aufgeführt. Im selben Jahr erlebte die junge Komponistin in der russischen Heimat

jedoch einen herben Rückschlag: Der Komponistenverband greift ihre Werke als „nicht sowjetwürdig“ an.

1990 beteiligte sich Firssowa an der Neugründung der russischen Gesellschaft für Neue Musik. Doch die Angst vor einem politischen Putsch und die Sorge, die beiden Kinder nicht mehr ernähren zu können, führten 1991 zu dem Entschluss des Ehepaares, nach England zu emigrieren. Von 1997-2001 unterrichtete Firssowa in Manchester. Bis heute hat Firssowa weit über hundert Kompositionen geschrieben. In ihren Vokalwerken verwendet sie oft Texte des russischen Dichters Ossip Mandelstam, der 1937 vom russischen Regime verhaftet wurde und ein Jahr später auf dem Weg in ein Arbeitslager starb. Aber auch ihre Instrumentalkompositionen sind fast immer mit Mandelstams Poesie verbunden, mit seiner Beziehung zur Kunst und zum Tod.

**01.** It was for many different reasons. The first one is connected with our family history - the parents of my father tried to emigrate to Germany just after the revolution of 1917, but died on the train from typhus on the way to Caucasus (Novorossijsk), from where they had intended to go to Turkey first and then to Germany (my grandmother was half German).

To move to the west – it had been my dream from my very early age, because my parents (especially my father) explained to me very early when I was still a child that Russia was not a very good country to be born and to live in and I was convinced of this more and more during my own life experience. April 1991 was a time when we (me, my husband and my children) finally had the opportunity to emigrate. Also, the political situation was very dangerous at that moment and music life very poor in Moscow. My father said to us: do it before it will be too late (as it was too late for his parents).

We went to England because at that time we had very important commissions there (among them my "Augury" for the "Proms" festival and a big cantata "Songs of Liberty" by my husband, Dmitri Smirnov, for a concert in Leeds) and many forthcoming performances of our music. We both were invited for the performances of our music during the Southbank festival in London and it was for the first time we were allowed to take our children with us. We had a friend, Gerard McBurney, who organised a kind of research grant for us in Cambridge for 3 months from January 1992 and pro-

mised to help with accommodation before that. So we decided to try (at that time you could easily go back to Russia) and this try was very successful - we have been happily in England for 18 years already.

**02.** I began to write more music per year. In the beginning – because it was many commissions, then, when it was already not so many commissions, just because it became normal for me. I think also because I have more time for composing because my life became much more isolated. This is both sad and good.

**03.** Maybe it partly was in four of my compositions - "Seven Haiku" for soprano and Lyre op. 47, "Far Away" for Saxophone Quartet op. 48, "Distance" op. 53 for voice, clarinet and string quartet and "Cassandra" for orchestra op. 60.

**04.** Music is my personal fate.

**05.** When my parents were alive, I used to visit them almost every year, but I did it only for them. When they died I stopped to go to Russia (since 2004 year). When I went to Russia I always felt myself as a bird who returned to its cage with an opened door, but this door can be shut down at any moment. And although I understood that this shut down is almost unrealistic I never could get rid of this feeling. Russia has changed a lot since I emigrated, to the

good and to the bad and I don't feel at home there anymore.

**06.** Music can speak about everything, but music is always pure music too.

**07.** All means of music are capable of this.

**08.** No, I don't feel like an ambassador of any kind for any country. Sometimes I think I am a composer from Europe, but usually I don't think about that at all.

**09.** With Alexander Vustin, Vladimir Tarnopolski, Alexander Knaifel, Victor Ekimovsky and Leonid Bobyliov. But there is only little communication between us.

**10.** I think they were very happy for us and regarded as absolutely right what we did.

**11.** "Distance" op. 53. It mainly expresses my longing for all our friends whom we had associated with in Russia. But this circle of friends does not exist anymore - most of our friends have left Russia too and live in different countries. My music is about this phenomenon.

**12.** I can't say. Life. Reading Mandelstam, as it had always done before.

## ZU DEN WERKEN:

### „FAR AWAY“ für Saxophonquartett op. 48 (1991)

Eine melancholische Kantilene des Sopran-Saxophons eröffnet die einsätzliche Komposition, um sich dann in außerordentlich interessanten Farbmischungen dem Ensemblesatz unterzuordnen, Schillernde, episodenhafte Passagen bei instabilen Taktstrukturen stehen kanonisch einsetzenden Akkordschichtungen gegenüber, wobei dem Alt-Saxophon kurz vor Schluss als Pendant zum Eingangssolo nochmals eine lange solistische Aufgabe zukommt. Der Titel „Far away“ ist ebenso programmatisch wie symbolisch gemeint. Das „Sich-Hinweg-Begeben“ oder „Entfernt-Sein“ steht wie ein poetisches Motto über dem bewegt-ausdrucks-starken Verlauf des knappen Satzes, der die klangliche Vielfalt der Saxophonfamilie bis ins letzte ausleuchtet. Jelena Firssowa: „Ich schrieb das Werk 'Far away' im Frühling 1991, kurz nach meiner Ankunft aus Moskau, als ich mich sehr fern der Heimat fühlte, fern von den Freunden und Nächsten.“

### „KASSANDRA“ für Orchester op. 60 (1994)

Mitten in den Vorüberlegungen zu einem neuen Orchesterwerk erreichte Jelena Firssowa im Herbst 1992 ein Kompositionsauftrag des BBC Welsh Symphony Orchestra. Dieser Auftrag erwies sich damals als ungemein starker Antrieb für Firssowas Arbeit im Ganzen. Die Komponistin konnte die Komposition Ende 1992, also wenige Monate nach Auftragseingang, bereits vollständig skizziert vorlegen. „Ich nannte sie ‚Kassandra‘“, erklärt Firssowa, „wobei ich dabei nicht nur an die Prophetin aus Troja dachte, sondern auch an die Situation im heutigen Russland, wo die düsteren Zukunftsaussichten des Landes zur Sorge um das Schicksal der Welt Anlass geben.“

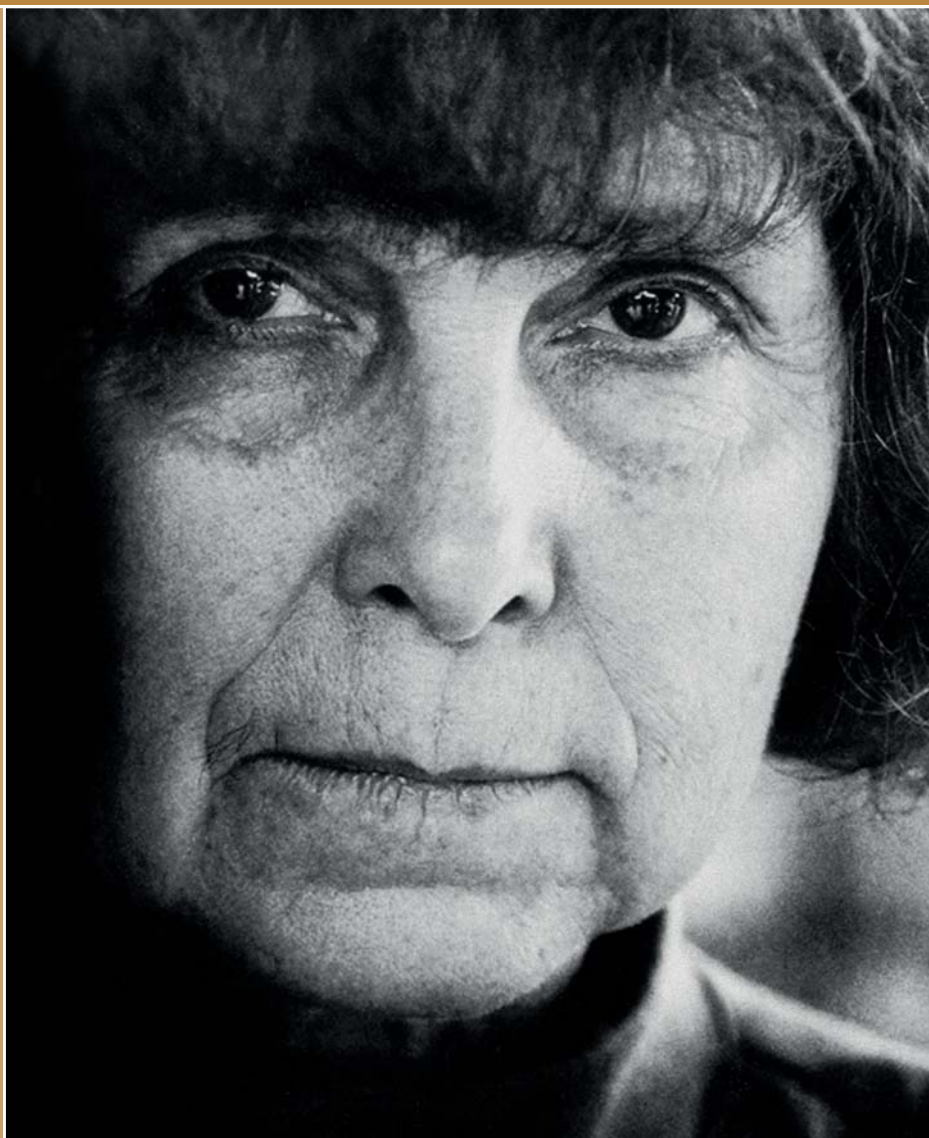
In Firssowas im übertragenen Sinne auch der russischen Heimat gewidmetem Orchesterwerk wird die antike Figur der Cassandra von einem Solocello dargestellt, während die Unentrinnbarkeit des Schicksals in der großen Trommel zum Ausdruck kommt.

*1931 in Tschistopol  
geboren, begleitete sie oft  
ihren Vater, einen  
tatarischen  
Vermessungsingenieur,  
auf seinen Exkursionen.*

Ihre Mutter ist Russin und arbeitete als Volksschullehrerin. Religiöse Einflüsse erfuhr Gubaidulina durch ihren Großvater, einen Mufti in Kasan. Von 1936-1949 besuchte Gubaidulina die Musikfachschule in Kasan, wo erste Vokalwerke entstanden. Danach erfolgte eine pianistische Ausbildung und von 1954-1959 das Kompositionsstudium am Moskauer Konservatorium bei Nikolaj Pejko, einem Assistenten von Schostakowitsch.

Gubaidulinas Musik erwächst aus einer tiefen Meditation; Komponieren wird zu einer Art sakraler Akt. Die Musik weist über sich selbst hinaus. Darüber hinaus verwendet sie oft Zitate und verarbeitet Kreuz- und Zahlensymbole.

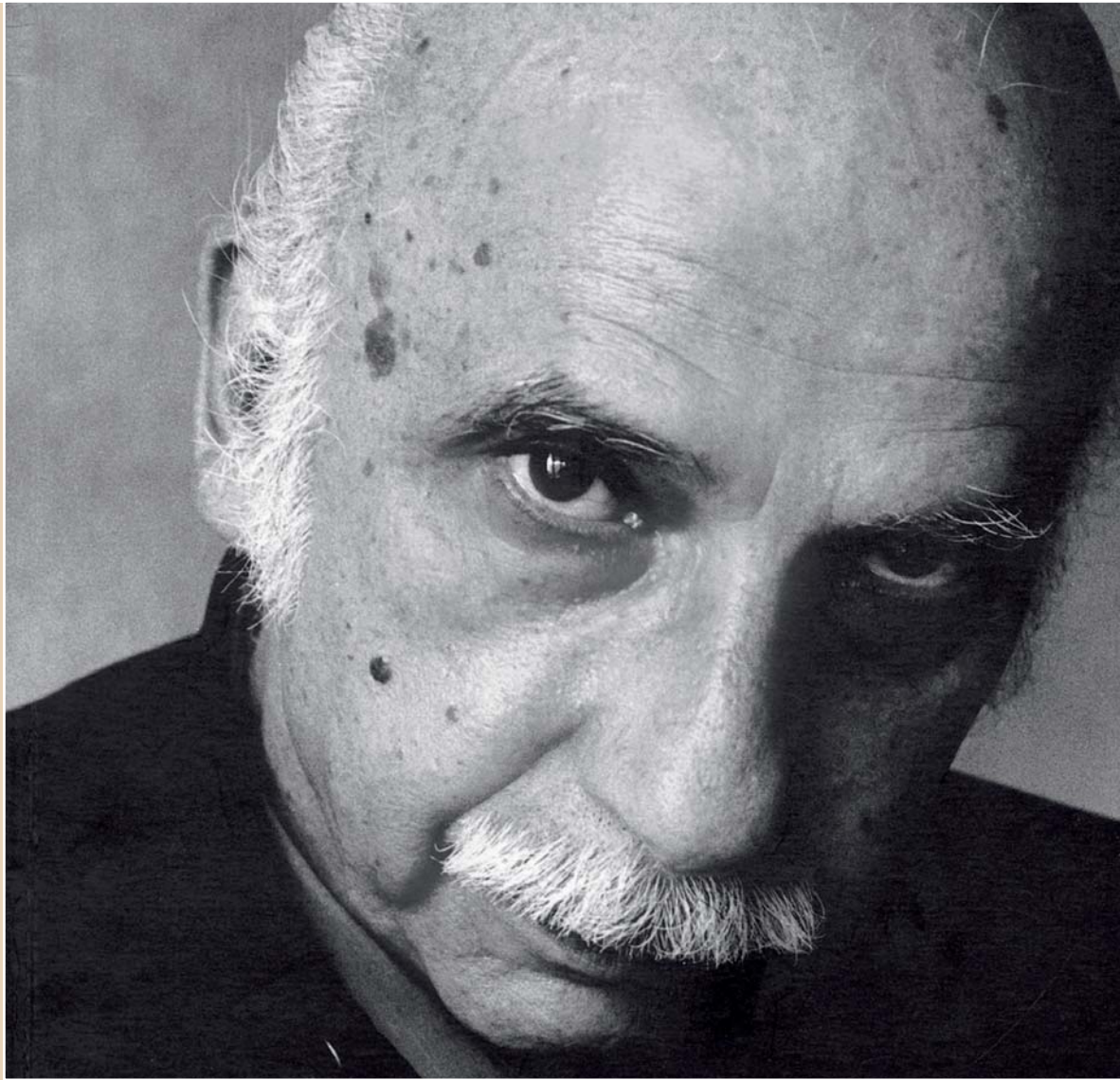
1975 gründete Gubaidulina mit Viktor Suslin und Wjatscheslaw Artjomow die Improvisationsgruppe „Astreja“. In dieser Zeit wurde über ihre Kompositionen ein staatlich sanktioniertes Aufführungsverbot verhängt. Im Westen wurde sie jedoch immer bekannter, auch durch den Einsatz des Geigers Gidon Kremer. Er führte 1981 Gubaidulinas Violinkonzert „Offertorium“ in Wien erstmals auf und löste einen internationalen Durchbruch der Komponistin aus. Nach langem Kampf mit der sowjetischen Musikbürokratie durfte Gubaidulina 1986 im Zuge der Perestroika endlich ins westliche Ausland reisen. 1989 erhielt sie ein einjähriges Stipendium der Niedersächsischen Landesregierung und lebte einen Sommer lang auf dem Barkenhoff, wo sich einst auch Rilke aufgehalten hatte. 1991 kaufte die Paul-Sacher-Stiftung ihre Manuskripte, worauf die Komponistin beschloss, sich in Deutschland niederzulassen. Seither lebt die Polar Music Prize-Gewinnerin von 2002 in Appen bei Hamburg. Zu ihren Lebensentscheidungen sagte die Komponistin einmal: „Immer wieder ertönt im historischen Leben eines jeden Volkes in den entscheidenden Momenten das Motto ‚Wir sind ein Volk!‘ Aber auch jeder einzelne Mensch ist auf der Suche. Wenn er an seine Grenzen stößt oder Grenzen überschreitet, sucht er sich Leitmotive, Prinzipien, seine eigene, unverwechselbare Lebensmelodie – kurz, er sucht nach allem, was ihm hilft, sich selbst als Mensch zu erhalten. In solchen ‚Momenten der Wahrheit‘ entsteht ein leiser, innerer Klang: ‚ich bin ein Mensch.‘“



## 01. ZU DEN FRAGEN:

02. *Sofia Gubaidulina bat darum, auf die Fragen dieses*
03. *Heftes nicht antworten zu müssen, da sie gegenwärtig*
04. *dringend an ihrem neuen Bajankonzert zu komponieren*
05. *habe. Sie betonte in diesem Zusammenhang, dass sie*
06. *sich nicht als Emigrantin fühle. Es sei ihr stets wichtig*
07. *gewesen, ihren russischen Pass behalten zu dürfen, da*
08. *sie sich in ihrem Denken, Handeln und Fühlen weiterhin*
09. *Russland zugehörig empfinde. Allerdings sei sie*
10. *Deutschland unendlich dankbar, dass sie hier leben*
11. *dürfe, noch dazu in einer Lebensumgebung, die für sie*
12. *ideal, ja geradezu paradiesisch sei und ausgesprochen*  
*befruchtend für ihr Schaffen.*

**Gija Kantscheli**  
 ist der bekannteste  
 und erfolgreichste  
 georgische  
 Komponist der  
 Gegenwart.  
 Im Mittelpunkt  
 seines Schaffens  
 stehen die  
 Orchesterwerke.



Die zwischen 1967 und 1986 entstandenen Sinfonien brachten ihm in kommunistischer Zeit den Ruf eines Avantgardisten ein. Es scheine ihm, als schriebe er an einem einzigen Werk, das er in der Jugend begann und das erst mit seinem Tod enden würde, sagt Kantscheli über seine Arbeit als Komponist.

Kantschelis Musik entwickelt sich aus der Stille heraus und ist oft von einem tragisch-schweremütigen Duktus bestimmt. Durch die Verknüpfung des polyphonen Melos der traditionellen Gesänge Georgiens mit modernen Komponenten der westlichen zeitgenössischen Musik schafft Kantscheli einzigartige Klangwelten, die bis ins Mark erschüttern. Weit weg von den Strömungen der Seriellen Musik spiegeln seine Kompositionen die von Trauer und Abschied dominierten Lebenserfahrungen wider. Seinen künstlerischen Werdegang führt Kantscheli selbst auf eine Art genetischen Code zurück, „der einem mit der Geburt gegeben wird“. Es sei eine Frage der Individualität und vieler verschiedener Bedingungen, die bis in die Kindheit zurückreichten, so Kantscheli weiter

1935 kam Gija Kantscheli in Tiflis, der Hauptstadt Georgiens, zur Welt. Der Vater ging als Arzt in den Krieg, die Mutter blieb mit den Kindern zurück. 1953, mit dem Tod Stalins und ersten eigenen Kompositionsversuchen, regt sich bei Kantscheli erste Kritik am System der Sowjetunion. Das Problem des Nichtverstehens und die Gewissheit, dass die politische Situation in Georgien ausweglos ist, wurden Teil von Kantschelis Gedankenwelt. Weiterhin abgeschottet von den Einflüssen der westlichen zeitgenössischen Musikszene, spielte Kantscheli zuhause den Radio-Jazz von Duke Ellington und Glenn Miller am Klavier nach. 1959 begann sein Kompositionsstudium am Staatlichen Konservatorium Tiflis, das er 1963 abschloss, ohne je von der westlichen Avantgarde, etwa von Paul Hindemith, gehört zu haben. Er verdiente seinen Lebensunterhalt mit Film- und Theatermusiken, die weniger der strengen Zensur durch die Ästhetik-Kommissare ausgesetzt waren. 1971 wurde Kantscheli musikalischer Leiter des Rustaweli-Theaters in Tiflis. Seine Zusammenarbeit mit dem Regisseur Robert Sturua, der u.a.

Werke von Shakespeare und Brecht inszenierte, machten Kantschelis Theatermusik auch im Ausland bekannt. Von 1984-1988 bekleidete Kantscheli das Amt des ersten Sekretärs des Georgischen Komponistenverbandes.

1991 dann erhielt Gija Kantscheli ein DAAD-Stipendium, das ihm ermöglichte, nach Berlin zu gehen und seine kompositorischen Ideen frei zu entwickeln. 1995 wurde er „Composer in Residence“ bei der Königlich Flämischen Philharmonie in Antwerpen. Obwohl Kantscheli nie plante, dauerhaft in den Westen überzusiedeln, lebt er seither mit seiner Frau und zwei Kindern in Belgien. Sein Bekanntheitsgrad ist durch Auftragskompositionen renommierter Institutionen wie den Berliner Festspielen oder den Internationalen Musikfestwochen Luzern stetig gewachsen. Dennoch sieht er sich nicht als Exilmusiker, denn „ich war immer Meinung, dass das Problem der Individualität in der Kunst viel wichtiger und tiefgründiger ist als die spezifischen Charakteristiken, die mit einer bestimmten nationalen Kultur einhergehen.“

**01.** I left the Soviet Union in 1991 for one year on receiving a DAAD stipend. Due to later negative developments in my homeland I decided to prolong my stay first in Berlin and later in Antwerp, where in 1995 I was nominated a composer-in-residence of the Royal Flanders Symphony Orchestra

**02.** In general positive, but as I never changed my citizenship, I still feel like I am in some retreat. I usually go to Georgia for long periods of time and work there in peace. So, even if I am physically far away from my homeland, mentally I am still where I spent 56 years of my life.

**03.** I don't think there are any direct references in my music.

**05.** First of all I don't think that my homeland may be called former. I visit Georgia very often and as a result have maintained all the contacts I had had before.

**06.** I think in general it is, but not in my case.

**07.** Every author has his own means and there are as many means as there are authors.

**08.** Sometimes, when a performance is extremely successful.

**09.** As I had already noted above I have kept all my contacts. Unfortunately a great number of my colleagues have departed this life, but if we consider the former USSR as my homeland I still have close contacts with Arvo Pärt and Valentin Silvestrov.

**10.** Positively. I was supposed to leave just for one year.

**11.** STYX

**12.** A big range of contacts with numerous superb orchestras and musicians.

## ZUM WERK:

### „STYX“ für Viola (Violine), Chor und Orchester (1999)

Styx ist der Name eines unterirdischen Flusses in der griechischen Mythologie, den Charon, der Fährmann der Unterwelt, mit seinem Boot befährt, um die Seelen der Toten in Hades' Reich der Finsternis zu bringen.

Gija Kantscheli schrieb im Jahre 1999 ein Konzert für Viola, Chor und Orchester unter dem düsteren Titel „Styx“. Anlass dafür war der Tod seines Freundes Alfred Schnittke im Jahre 1998 und das Bedürfnis des Komponisten, mit nahestehenden Menschen in Verbindung zu bleiben, die nicht mehr unter den Lebenden weilen. Der heilige Fluss aus der griechischen Mythologie ist für Kantscheli ein Symbol für die letzte Verbindung zwischen Lebenden und Toten. Durch die Befahrung des fließenden Flusses reißt der Kontakt zu den Toten nicht ab, sondern die seelische Verbundenheit wird noch enger. Kantscheli lässt den Chor in „Styx“ Namen von georgischen Kirchen und Volksliedern, von geistlichen Gesängen und Namen verstorbener Freunde singen. Dabei entstehen verschiedene Sinngruppen, die sich auch auf phonetischer Ebene ähneln und miteinander verbunden sind. Jede so gebildete Wortgruppe verkörpert ewige Werte. Als Quintessenz zitiert Kantscheli im Finale eine Zeile aus Shakespeares Wintermärchen. Mittlerweile hat Kantscheli „Styx“ auch für Violine transkribiert. Auch hier bleibt jedoch der dunkle, fast verzweifelte Gestus der Komposition erhalten.

*1924 wurde **Milko Kelemen** im kroatischen Podravska Slatina geboren. 1945 studierte er an der Musikhochschule Zagreb Komposition und Dirigieren.*

Dort war er bis 1965 auch als Lehrer tätig. Nach seinem Abschluss erhielt er 1953 ein Stipendium und ging für ein Jahr an das Pariser Conservatoire, wo er bei Olivier Messiaen studierte. Schon zu

Studienzeiten sei ihm bewusst gewesen, dass bei jeder Art von Musik das „gewisse Etwas“ nicht analytisch zu fassen ist. So ist es seit jeher sein besonderes Anliegen, sich mit dem Unbewussten in der Musik auseinanderzusetzen. Das uralte Prinzip der Menschen, durch die Musik zu kommunizieren und sich selbst in der Musik zu erkennen, und die Neue Musik vor einem Dasein im berüchtigten Elfenbeinturm zu bewahren, bezeichnet er als sein

Hauptanliegen. Eine dauerhafte Anbindung an die Neue Musikszene in Deutschland entstand im Anschluss an Kelemens Pariser Studienzeit: 1955 nahm er erstmals an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teil, deren ständiger Mitarbeiter er in der Folgezeit war. Zwischen 1958-1960 war er Schüler von Wolfgang Fortner an der Hochschule für Musik Freiburg. Außerdem arbeitete Kelemen im Münchner Siemens-Studio für elektronische Musik. Dennoch blieb er mit der Heimat verwurzelt, was er 1961 durch

die Gründung der Biennale für Neue Musik in Zagreb untermauerte. Als Präsident arrangierte er zahlreiche Zusammentreffen zwischen der östlichen und westlichen Avantgarde. Eine kulturpolitisch äußerst wichtige Tätigkeit, da so der Eisener Vorhang im Feld der Neuen Musik gelüftet wurde. In über 30 Jahren wurden hier über 3000 Werke von über 400 Komponisten aufgeführt, unter denen auch alle wegweisenden Vertreter der amerikanischen Musikszene sind.

1969 übernahm Kelemen eine Dozentur am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf. Vier Jahre später ging er nach Stuttgart, wo er noch heute lebt, und übernahm dort bis 1989 eine Kompositionsklasse an der Hochschule für Musik.



## MILKO KELEMEN antwortet:

*„Da ich in meiner Karriere in vielen verschiedenen Ländern gelebt habe, bin ich zum echten Kosmopoliten geworden.*

*Jede Idee von Emigrantentum ist mir fremd.*

*1961 habe ich die Zagreber Musikbiennale organisiert und wurde auch deren Präsident.*

*Es war die schwierigste Zeit des Kommunismus – jede Avantgarde war verboten. Ich musste sehr hart kämpfen.*

*Am meistens wichtig war es für mich, die deutsche Musik in den Vordergrund zu bringen: die Arbeiten der Hamburgischen Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, der Berliner Philharmoniker, der Deutschen Oper am Rhein und vielen anderen. Die kosmopolitische Tendenz mit einem starken Akzent auf Deutschland wird auch weiterhin ein wichtiges Merkmal dieses Musikfestes bleiben.“*

01.

02.

03.

04.

05.

06.

07.

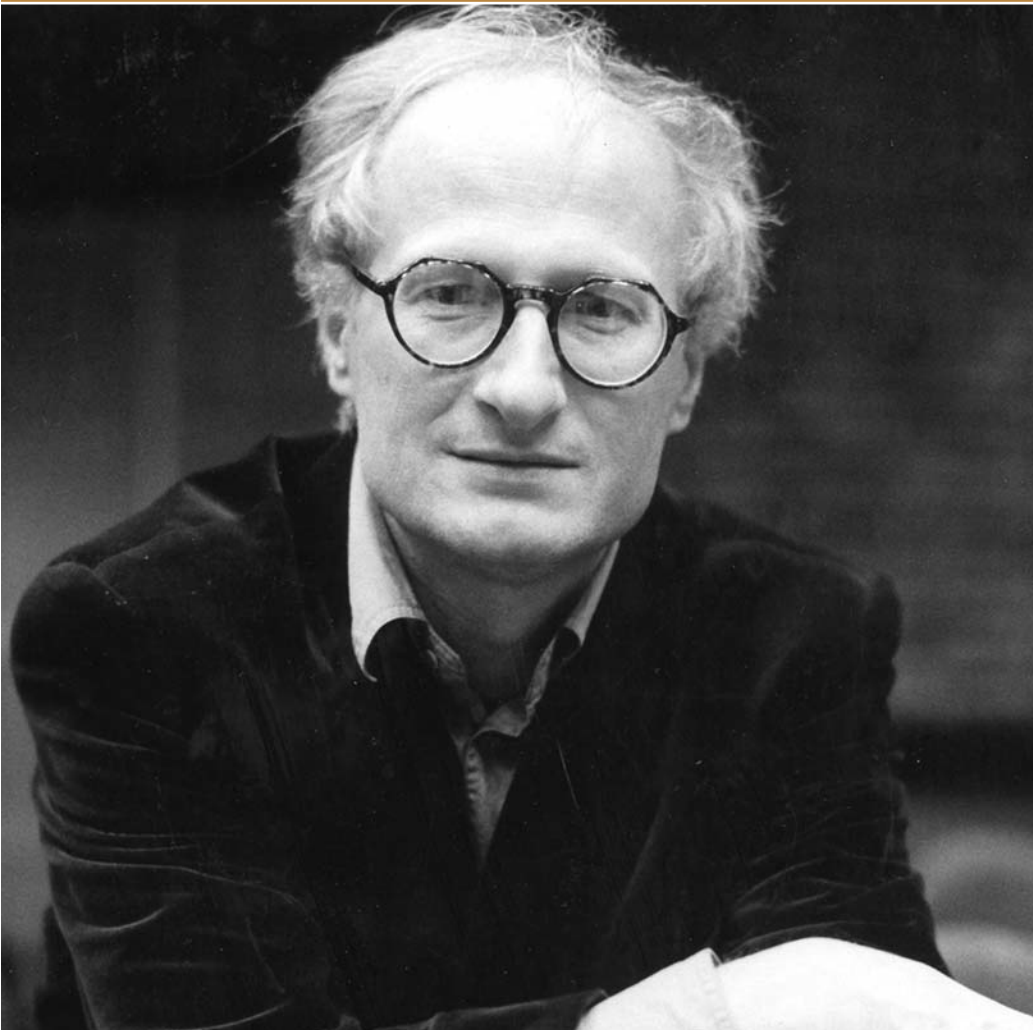
08.

09.

10.

11.

12.



*Der 1943 geborene Krzysztof Meyer zählt neben Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki und Henryk Mikolaj Górecki zu den bedeutendsten Vertretern der polnischen Gegenwartsmusik.*

Heute lebt der Komponist in Nordrhein-Westfalen, wo er viele Jahre an der Musikhochschule Köln Komposition unterrichtete. Als prägende Eckpfeiler seiner musikalischen Ästhetik nennt Meyer die Komponisten Dmitri Schostakowitsch und Witold Lutoslawski. Meyers Kompositionen scheuen nicht die Einbeziehung konventioneller Formen und Techniken, sie suchen aber nach neuen strukturellen Ausdrucksmitteln. Die Klarheit des musikalischen Verlaufs und der vorsichtige, bewusst eingeleitete Impulswechsel sind typisch für Meyers Ansatz. Der Hörer soll „geführt“ werden, ohne dass seine Aufnahmefähigkeit überfordert wird. Die vermeintliche Durchsichtigkeit seiner Werke birgt einen höchst differenzierten und genau festgelegten kompositorischen Gestaltungswillen in sich. Meyer spricht beispielsweise von einer Klang-Zentralisation, einer vorab genau fixierten Anordnung von Klangverläufen, die er jedoch stets mit überraschenden Effekten wie unregelmäßigen Rhythmen, Taktwechseln und Schichtungen metrisch unterschiedlichen Materials durchsetzt.

Nachdem er das Chopin-Musikgymnasium in Krakau absolviert hatte, studierte er an der dortigen Musikhochschule. 1965 erhielt er sein Diplom in Komposition bei Krzysztof Penderecki und 1966 sein Diplom in Musiktheorie. In den Jahren 1964, 1966 und 1968 studierte er jeweils für einige Monate in Frankreich bei Nadia Boulanger. Von 1965 bis 1967 trat er als Pianist im „Ensemble für zeitgenössische Musik MW2“ auf und konzertierte in Polen sowie in den meisten Ländern des europäischen Auslands. Außerdem spielte er als Solist seine eigenen Kompositionen.

Von 1966 bis 1987 unterrichtete Krzysztof Meyer musiktheoretische Fächer an der Staatlichen Musikhochschule in Krakau und ging dann nach Köln. Meyer hielt im In- und Ausland zahlreiche Vorlesungen über Neue Musik (unter anderem in der Sowjetunion, in Ost- und Westdeutschland, Österreich und Brasilien). Von 1985 bis 1989 war er Vorsitzender des Polnischen Komponistenverbandes.

## 01. KRZYSZTOF MEYER antwortet:

02. **Auch Krzysztof Meyer hat die Fragen dieses Heftes zum Thema „Musik und Emigration“ nicht direkt beantwortet. Stattdessen schrieb er:**

03. *„Die Frage ‚Emigration eines Künstlers‘ ist sowohl sehr spannend als auch wichtig. Für mich trifft zu, dass ich mich nie als Emigrant fühlte.*

04. *Als ich mich in Köln beworben habe, war ich noch Präsident des Polnischen Komponistenverbandes. Diese Stelle habe ich bis 1989 beibehalten, obwohl ich ab 1987 bereits an der Kölner Hochschule tätig war. Danach waren meine Kontakte zu Polen und zu meinen Kollegen genau eng wie vor meiner Übersiedlung. Jahrelang organisierte ich zum Beispiel das Festival ‚Posener Frühling‘, war ununterbrochen in verschiedenen Gremien und Gesellschaften tätig. Und auch jetzt habe ich ein neues Festival*

07. *(der klassischen Kammermusik) in der Kaschubei gegründet.*

08. *Von Natur und Überzeugung bin ich natürlich ein polnischer Komponist, bin aber gleichzeitig ein Europäer.*

09. *Mir ist völlig egal, ob ich in Polen oder woanders wohne. Ich kann im Westen ebenso gut leben und arbeiten wie in Polen, wenn ich nur Freunde und Interpreten meiner Musik finde. Wenn ich aber in Deutschland lebe, fühle ich mich bereichert, weil das deutsche Musikleben unglaublich umfangreich ist und mir verschiedenste Impulse gibt.*

11. *Die Frage, wo ich wirklich zu Hause bin, ist einfach zu beantworten.*

12. *Zu Hause nämlich bin ich dort, wo meine Familie lebt, also meine Frau Danuta, meine Tochter Maria (in Koblenz), wo ich arbeite (und ich arbeite noch an der Hochschule), wo die meisten meiner Freunde leben (und das ist in Deutschland) und ganz banal: wo ich gesichert bin usw. usw. Emigrant war ich aber nie.“*



*Trotz des durchschlagenden Erfolgs eines Musicals im Jahre 1987 fühlte sich der jüdische Komponist **Slawa Ulanowski** in Russland nicht sicher, weswegen er 1993 mit seiner Familie nach Deutschland emigrierte, wo er seither lebt.*

Ulanowski wurde am 1951 in Moskau geboren. Dort erfolgte auch seine musikalische Ausbildung. Am Tschaikowski-Konservatorium studierte er von 1969-1973 Klarinette. Danach verdiente Ulanowski seinen Lebensunterhalt als Orchestermusiker, u.a. bei den Moskauer Philharmonikern. 1978 studierte er Komposition bei Tichon Chrennikov am Moskauer Konservatorium. Besonders starken Einfluss hatte die Musik Schostakowitschs auf ihn. 1993 entschloss sich Ulanowski, der sich mittlerweile als Komponist von sinfonischen Werken, Kammermusiken und Musiktheaterstücken einen Namen gemacht hatte, nach Deutschland auszuwandern. Neben seiner Arbeit als Komponist und Arrangeur ist Ulanowski auch als Lehrer tätig, u.a. an der Musikschule der Stadt

Essen. Auch in seinem kompositorischen Schaffen legt er besonderen Wert auf die Nachwuchsarbeit. Im Jahr 2000 wurde sein Kinderballett „Schneewittchen und der russische Prinz“ mit großem Erfolg beim 2. Europäischen Märchenfestival in Tampere uraufgeführt. Ulanowskis bekanntestes sinfonisches Werk ist die Bearbeitung von Beethovens „Die Wut über den verlorenen Groschen“ für Schlagzeug Solo und Orchester, eine pfiffig instrumentierte Bearbeitung des Klassikers, die Publikum und Orchestermusikern fernab von jeder Klamotte viel Spaß bereitet. Neben diesen unterhaltenden Werken komponierte Ulanowski auch Werke, die an die Leidensgeschichte der Juden erinnern.



## SLAWA ULANOWSKI antwortet:

**01.** Diese Frage ist gar nicht schwer zu beantworten. Stellen Sie sich vor, dass unter Ihrem Fenster mehrere Panzer hin und her fahren und dann zu schießen anfangen und Leute überfahren. Das war so genau zu dieser Zeit, als ich mit meiner Familie (meine Tochter war damals 9 Jahre alt) Moskau verließ.

**02.** Ich muss ehrlich zugeben, dass ich viel weniger komponiere als in Russland. Dafür gibt es mehrere Gründe. Zuerst brauche ich viel Zeit um zu unterrichten (ich muss doch meine Familie ernähren). Zweitens: mehrere meiner Kompositionen in Russland waren von den Interpreten, Dirigenten und Regisseuren inspiriert. Meine Musik auf dem Weg zu den Zuhörern braucht die Vermittler, und diese Vermittler sind Musiktheater und Orchester. Ich bin nach Deutschland im Alter von 41 Jahren gekommen und hatte alle meine Kontakte und Beziehungen neu zu knüpfen.

**03.** Ich denke, dass es keine direkten Bezüge gibt, obwohl es mir scheint, dass Emigration meine Musiksprache ein bisschen verändert hat.

**04.** Nein.

**05.** Seit 1993, als ich nach Deutschland kam, war ich drei Mal in Moskau und beim letzten Besuch habe ich zum Bedauern festgestellt, dass die Stadt ganz anders geworden ist. Ich möchte nicht sagen schlechter oder besser, sondern anders. Es ist nicht die Stadt meiner Jugend. Was ich aufrechterhalten konnte? Musikalische Intonationen des russischsprachigen Raums, besser gesagt der ehemaligen Sowjetunion, inklusive alle Republiken, z.B. armenische und georgische Musik, die ich immer gemocht. Und, natürlich – russische Literatur.

**06.** Wenn ich die Frage richtig verstehe, können wir über Kompositionen wie die „Siebte Sinfonie“ von Dmitri Schostakowitsch oder das „Konzert für Orchester“ von Béla Bartók sprechen. Beide Werke haben etwas zu tun mit dem Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Was mich betrifft, so habe ich mit den „Erinnerungen“ für Cello-Solo, das den Holocaust-Opfern gewidmet ist, auch so ein Werk geschrieben, wenn man Holocaust als ein politisches, gesellschaftliches und persönliches Problem bezeichnen kann. Nur ich habe diese Probleme nicht übersetzt, sondern beim Besuch der Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem bin

ich sehr stark von der Atmosphäre des Museums beeindruckt und inspiriert worden.

**07.** Meiner Meinung nach passen alle Mittel, nur die Musik muss danach sehr natürlich klingen. Ich meine, wenn die große Trommel trommelt und die Becken schlagen, bedeutet es automatisch nicht, dass es um die große Schlacht handelt. So kann die Musik sehr schnell lächerlich werden.

**08.** Eher nicht.

**09.** Es sind nicht viele. Mikhail Bronner, Alexander Tschajkowskij.

**10.** Darüber haben wir uns nie unterhalten.

**11.** So einen direkten Ausdruck gibt es in meinen Werken, denke ich, nicht.

**12.** Ich war und bleibe großer Fan von Dmitri Schostakowitsch und, vielleicht, letzte Zeit hat das moderne Ballett meine Musik mehr meditativ gemacht.

## ZUM WERK:

### „ERINNERUNG“ für Violoncello solo (1990)

Den Auslöser für das Werk „Erinnerung“ gab ein prägendes Erlebnis in Slawa Ulanowskis Leben: „Das Jahr 1990. Jerusalem. Die Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem. Im Hauptsaal herrscht tiefe Dunkelheit, nur eine einzige Kerze piegelt in den Wänden Millionen kleine Lichter wider, ein Symbol für die zerstörten Menschenleben. Leise erklingt Kammermusik unglaublicher Schönheit, eine männliche und eine weibliche Stimme nennen die Namen der Holocaust-Opfer, für deren vollständige Nennung mehrere Jahre benötigt werden.

Dies habe ich allerdings erst später erfahren, damals stand ich inmitten dieses Saals tief erschüttert. Dieses Bild hat sich für lange Zeit in mein Gedächtnis gebrannt.

Als die israelische Cellospielerin Carmen Schiff mich eines Tages um die Komposition eines den Holocaust-Opfern gewidmeten Stückes bat, hatte ich dieses Bild wieder vor Augen, das meine Seele mit neuer Kraft berührte und als Impuls für die Komposition dieses Stückes diente, dessen Leitmotiv der Herzschlag der zerstörten Leben ist.“

## LIN YANG antwortet:

**01.** In sehr jungem Alter hatte ich bereits die Chance, europäische Musik und Kultur kennen zu lernen. Seither war meine Neugier geweckt und ein innerer Drang bewegte mich dazu, das reale Leben als Musikerin in Europa persönlich erleben zu wollen. Das war für mich ein großer Traum. Und ich glaube, wenn man nicht eine andere Kultur lebendig erlebt, kann man nicht seine eigene besser verstehen. Des Weiteren käme es mir einer Einkerkung gleich, in derselben Umgebung zu bleiben. Daher wollte ich auf und davon springen.

**02.** In jedem meiner Stücke kann man eine Spur meines Lebensweges und Weiterentwicklung erkennen, von meiner Denkweise bis zu meiner Ausdrucksweise. Aber ich lebe seit zwei Jahren, nur kurze Zeit in Deutschland. Ich fühle mich nicht als Emigrantin sondern identifiziere mich mehr als eine Wandernde, einen Gast. Als Wandernde mit großem Interesse an anderen Kulturen sehe ich Deutschland als eine erste Station auf einem langen Weg an, den ich weitergehen werde.

**03.** Aus der Sicht einer Emigrantin kann ich diese Frage sehr schwer beantworten. Als eine Wandernde im Ausland jedoch, sind direkte Bezüge offensichtlich. In jedem neuen Stück habe ich neu kennen gelernte Klänge und Techniken mit eingebaut. Daher sind Bezüge in meinen Stücken sichtbar und sehr real.

**04.** Selbstverständlich. Musik und Emotionen bilden für mich eine untrennbare Einheit. Musik ist ein ständiger

Begleiter meines Lebens. Jedes Leben besteht aus Höhen und Tiefen, und Musik ist eine besondere Ausdrucksform, die Erlebtes leichter zu verarbeiten schafft.

**05.** Emotional halte ich die Verbindung zu meinen Eltern und Bekannten stets aufrecht. Äußerlich bleibe ich immer mit der guten chinesischen Küche verbunden.

**06.** Ich glaube, dass die Musik als Ausdrucksform auch Botschaften übermitteln kann, die die oben genannten Probleme übersetzen kann. Außerdem gibt es in der Musik noch weitere Essenzen, die ihr inhärent sind und unabhängig von politischen, gesellschaftlichen oder persönlichen Botschaften sind und sich nicht mit diesen beschäftigen. Also Musik hat seine eigene reine Bedeutung und kann selbstständig sein. Sie besitzt eine gewisse Eigendynamik.

**07.** Es gibt sehr viele verschiedene Mittel, die sich konkret dazu eignen. In der Musikgeschichte gibt es viele Beispiele dafür. Ein sehr gutes hierfür wären die Stücke von Hanns Eisler oder „A Survivor from Warsaw“ von Arnold Schönberg.

**08.** Natürlich nicht nur. Darüber hinaus sehe ich mich viel mehr als ein unabhängiges, kreatives Individuum, das grenzüberschreitend zwischen den Kulturen wandert.

**09.** Jia Guoping, mein Professor und geistiger Mentor an der zentralen Musikhochschule Peking.

**10.** Jia Guoping ist einer der wichtigsten Unterstützer meiner Entscheidung gewesen, nach Deutschland zu gehen. Er selber war früher Student von Helmut Lachenmann an der Musikhochschule Stuttgart. Auch aus seiner Sicht schien es der bessere Weg zu sein, um neue Musik kennen zu lernen. In China gibt es hierzu ein altes Sprichwort: „Tausend Meilen gehen, zehntausend Bücher lesen“. Reisen ist ein Prozess des Lernens.

**11.** Auf Grund der heutigen Kommunikations- und Verkehrswege, habe ich kaum das Gefühl von Abstand und Heimweh. Daher habe ich bislang in keinem Stück die Sehnsucht nach meiner Heimat ausgedrückt. Eine Verbindung zu meiner Heimat drücke ich auf eine andere Art aus. In dem Stück, das ich gerade komponiere, möchte ich beispielsweise den Geist der chinesischen Kalligraphiekunst vermitteln. Damit möchte ich auch meinem Vater Respekt erweisen, der selbst Kalligraph ist und dessen Werke ich persönlich sehr mag. Davon abgeleitet kann man von einer Art Sehnsucht nach der Kultur meiner Heimat sprechen.

**12.** Zunächst einmal die professionelle und fleißige Arbeitseinstellung der deutschen Akademiker. Besonders hat mich die Ausstrahlung und der Charakter einiger Menschen geprägt, die mein Leben sehr bereichert haben und mich sowohl moralisch-geistig als auch materiell sehr unterstützen.

*„Weit weg zu gehen,  
ganz allein in eine  
Finsternis, von der nicht  
nur du ausgeschlossen  
wärest, sondern andere  
Schatten ebenfalls.  
Nur ich allein werde  
in dieser Finsternis  
versinken. Jene Welt wird  
allein mir gehören.“*

Diese poetische Zeilen von Lu Xun, dem Begründer der modernen chinesischen Literatur, stellt die Komponistin Lin Yang ihrem Werk „Der Schatten nimmt Abschied“ für Flöte, Violine, Violoncello, Vibraphon und Klavier voran. 2004 entstanden, beschäftigt sich diese Komposition mit der Wirkung minimalster Tonhöhenveränderungen, sensibel-lyrischer Harmonik und akzentreichen rhythmischen Abschnitten. Lin Yang setzt sich mit Hilfe dieser musikalischen mit der Idee des Verschwindens oder Weggehens auseinander. Das Werk entsteht bereits 2004, drei Jahre bevor Lin Yang tatsächlich ihre Heimat verließ, um in Deutschland weiterzustudieren und Fuß zu fassen.

Lin Yang wurde 1982 in Peking geboren. Nach intensiver musikalischer Förderung auf der Pekinger Musikmittelschule, studierte sie von 2001-2006 Komposition und Neue Musik Analyse am Konservatorium in ihrer Heimatstadt bei Guoping Jia. Dort war es mittlerweile möglich, sich ausgiebig mit den internationalen Größen der Zeitgenössischen Musik zu beschäftigen, was Lin Yang stark motiviert hat. Im Mittelpunkt ihrer kompositorischen Arbeit steht die Suche nach dem Ursprung und der Wandelbarkeit des Klangs. Dabei beschäftige sie sich auch mit dem „Geräusch hinter dem Ton, dem Geräusch, bevor der Ton entsteht, dem Übergang zwischen den beiden, dem Zusammenhang zwischen Artikulation und Klangfarbe, einer Bewegung zum Ton hin und wieder von ihm weg“.

2007 übersiedelte Lin Yang nach Deutschland und wurde an der Musikhochschule Freiburg Studentin von Cornelius Schwehr. Mittlerweile haben u.a. das Dresdner „Ensemble Courage“ und das Kammerensemble Neue Musik Berlin ihre Kompositionen aufgeführt. Im Mai 2009 erhielt Lin Yang außerdem einen Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung.





*„Ich glaube fest daran, dass Musik die Herzen der Menschen berühren sollte.“*

Benjamin Yusupovs Musik hat diese Wirkung auf mich. „Deshalb freue ich mich darauf, sein Cellokonzert so oft wie möglich zu spielen.“ – So euphorisch äußerte sich der lettische Cellist Mischa Maisky über den in Israel lebenden Komponisten Benjamin Yusupov, der sein Cellokonzert eigens für ihn komponiert hatte. Yusupov möchte nicht nur Musik schreiben, sondern eine ureigene Sprache hierfür finden. Dabei paart er kompromisslos sämtliche Stile – von Klassik bis Rock – und verbindet darüber hinaus auch verschiedenste Kulturen miteinander. Osteuropäische und afrikanische, zentralasiatische und südamerikanische Elemente finden sich in Yusupovs Stücken. So entstehen einerseits eindrucksvolle musikalisch-folkloristische Bilder einer bestimmten Kultur, die der Komponist andererseits durch Verwendung postmoderner westlicher Kompositionstechniken vergegenwärtigt und in einen globalen Zusammenhang stellt. Dieses Anliegen spiegelt sich auch in seinen Instrumentationen wider, da er exotische Instrumente in den sinfonischen Orchesterklang integriert. Sein Hauptaugenmerk liegt jedoch auf der Entwicklung eines neuen „israelischen“ Musikstils, der sich auf die unterschiedlichen Musikstilen beruft, die in Israel existieren.

Benjamin Yusupov wird am 22. November 1962 in Duschanbe, der Hauptstadt des russischen Koloniestaat Tadschikistan, geboren. Zwischen 1981 und 1990 studiert er Klavier, Komposition, Musiktheorie und Dirigieren am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau. Bereits 1989, im Alter von 27 Jahren, wurde Yusupov Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters von Duschanbe. In der Position des musikalischen Leiters nutzte der junge Musiker die Gelegenheit, Kompositionen verschiedenster Genres, insbesondere zeitgenössische Stücke von Komponisten der ehemaligen Sowjetunion, in das Repertoire aufzunehmen. Seine eigenen Kompositionen werden zahlreich bei Musikfestivals der Sowjetunion aufgeführt, u.a. in Moskau und Duschanbe, sowie später bei der Biennale Zagreb. 1990 emigrierte Yusupov nach Israel.

**01.** Das Moskauer Konservatorium, an dem ich eine Ausbildung als Komponist und Dirigent absolviert habe, ist das weltweite Zentrum der musikalischen Kultur. Wir hatten die Möglichkeit, mit den bedeutendsten Musikern zusammen zu treffen, daher wollte ich mich nach der Beendigung des Konservatoriums nicht auf das Territorium der Sowjetunion beschränken, sondern mein Glück im Westen probieren. Ich glaube, dass ein Künstler die absolute Freiheit in einer solchen Wahl haben muss.

**02.** Die staatlichen Subventionen der Musik in der Sowjetunion hatten zur Folge, dass Musik geringerer Qualität nicht ausgeschlossen worden ist, so wie es unter den Bedingungen des freien Marktes gewesen wäre. Nachdem ich in den Westen gelangt war, war ich gezwungen, mein eigenes Publikum zu finden und um das Überleben zu kämpfen, was meine Musik vom professionellen Standpunkt aus gesehen interessanter gemacht hat.

**03.** Die Emigration machte mich zu einem Teil der Israelischen Kultur. In meinem Schaffen sind zwei Kulturstränge vereint: die Kultur meines „vergangenen“ und die meines „gegenwärtigen“ Lebens.

**04.** Die Musik spiegelt unsere emotionale Welt und unser Schicksal wider. Der heutige Künstler strebt danach, dieses mit höchster Genauigkeit und Wahrhaftigkeit wiederzugeben.

**05.** In meinem Bewusstsein lebt zutiefst die Welt der östlichen Musik – der Makam. In meinen Werken nutze ich diese musikalische Sprache häufig. Und selbst wenn diese gerade nicht mit dem konkreten Material verbunden ist, bin ich überzeugt, dass sie immer gegenwärtig ist.

**06.** Ohne Frage bedeutet Komponieren, unsere Welt in all ihren Erscheinungsformen mittels Tönen in Musik zu übertragen. Manchmal äußert sich dies unmittelbar, und manchmal sehr indirekt. Die innere Welt existiert nicht ohne die äußere, stetige Interaktion.

**07.** Ich bevorzuge in meiner Musik eine unprogrammatische und indirekte Reflexion der politischen und sozialen Probleme.

**08.** Absolut. Die in der Kindheit aufgenommenen Empfindungen prägen einen fürs ganze Leben. Ich bin ein Mensch, der

seine Vergangenheit liebt. Auf mir liegt die Verantwortung für die Vergegenwärtigung und die Fortführung der Kultur, dessen Kind ich bin.

**09.** Beruflich gesehen habe ich zu Interpreten bei weitem intensivere Kontakte.

**10.** Am Beginn der 90er Jahre haben viele Komponisten und Musiker die Sowjetunion verlassen. Das war für die Betroffenen nicht gerade einfach.

**11.** „Nostalgia“, „Tanavor“ und generell ist dieses Gefühl mehr oder weniger in all meinen Werken vorhanden.

**12.** Heute empfinde ich mich selbst als Teil einer großen Welt, ich vereinige in meinen Werken verschiedene musikalische Kulturen und Stilrichtungen. Zum Beispiel gibt es bei mir fünf verschiedene Kompositionen unter dem gemeinsamen Titel „Crossroads“. Ich verwende Rock, Jazz, Tango und ethnische Musik verschiedener Völker. Die globale Kommunikation hat uns zu Teilen einer großen Welt gemacht und ich bemühe mich, in ihr einen würdigen Platz zu finden.

## ZUM WERK:

### „TANAVOR“ für Flöte und Kammerorchester (1994)

Ausschlaggebend für den großen öffentlichen Anklang, den „Tanavor“ schon bei seiner Uraufführung fand, ist auch der konsequente und transparente Einsatz der trauernd-klagenden orientalischen Harmonik, die das Stück bis in seine letzte Faser durchzieht. Der Titel „Tanavor“ ist persischer Herkunft und nimmt auf die traditionelle Makam-Musik Bezug. Melancholisch erhebt sich die Flöte, vollführt flirrende und jauchzende Figurationen, um dann in einer fast simplen und daher so authentisch erschütternden Melodielinie vom Leid zu singen. Häufiger Begleiter und Dialog-

Partner ist die erste Bratsche, die mit in den Klagegesang der Flöte einfällt. Benjamin Yusupov reichert dies mit modernen Spieltechniken an und steigert die Klage durch aufreibend raue Akkordschichtungen in Streichern und Blechbläsern. Die Verbindung traditioneller Regeln und Melodien mit den Spieltechniken des modernen Orchesterapparates und zeitgenössischer kompositorischer Mittel, ist ein ästhetisches Anliegen von Benjamin Yusupov und durchzieht sich wie ein roter Faden durch sein Schaffen.